

La desnudez en el arte argentino.

Mujeres artistas y desnudos en las décadas de 1920 y 1930

Nakedness in Argentine art.

Women artists and nudes in the 1920s and 1930s

Georgina G. Gluzman

Universidad Nacional de San Martín – Consejo de Investigaciones Científicas y Técnicas, Buenos Aires, Argentina, email: georginagluz@gmail.com

Resumen:

Este artículo analiza un conjunto de pinturas realizado por artistas argentinas, en un esfuerzo por volver visibles formas radicales de mostrar el cuerpo de la mujer en el arte argentino de la época. Las pintoras compartieron las instalaciones ofrecidas por el Salón Nacional y, por lo tanto, trataron de ser parte de la escena del arte oficial. Sin embargo, crearon imágenes que cuestionaron el derecho masculino de mirar y que ofrecieron un fuerte contraste con las obras de artistas varones. Junto con las figuras en la tradición de la Escuela de París, que inundaron las exposiciones anuales, esta olvidada corriente subterránea femenina ofrece una oportunidad para reflexionar sobre los prejuicios que han dado forma a la historia oficial del arte en la Argentina.

Palabras clave: desnudo; mujeres; arte; mirada; pintura

CÓMO CITAR: Gluzman, G. (2018). La desnudez en el arte argentino. Mujeres artistas y desnudos en las décadas de 1920 y 1930. *Revista Interdisciplinaria de Estudios de Género de El Colegio de México*, 4, 25 de junio de 2018, e248, <http://dx.doi.org/10.24201/eg.v4i0.248>

Recibido: abril de 2018

Aceptado: junio de 2018



Esta obra está protegida bajo una Licencia Creative Commons Atribución- NoComercial 4.0 Internacional.

Abstract:

This article analyzes some paintings made by some Argentine women artists, in an effort to make visible radical ways of displaying the female body in the Argentinian art of the period. They shared the exhibiting facilities offered by the *Salón Nacional*, therefore trying to be part of the art official scene. However, they created images that jeopardize the male's right of looking and that offer a sharp contrast with the works of male artists. Along with the figures in the tradition of the School of Paris, which flooded the yearly exhibitions, this neglected feminine undercurrent offers a unique chance to reflect on the biases that have shaped the official history of art in Argentina.

Key words: nude; women; art; gaze; painting

Introducción

El desnudo ha sido uno de los géneros más transitados por los artistas en Occidente. En particular, el desnudo femenino ha dominado la producción plástica desde el Renacimiento en adelante (Borzello, 2012, p. 15). El desnudo fue y continúa siendo uno de los territorios por excelencia de reflexión sobre lo ideal y lo real. Las preguntas por la naturaleza de la representación del cuerpo femenino han interesado especialmente a las primeras historiadoras feministas del arte. Como parte de la célebre inversión de la vieja metáfora del “cuerpo político” por la de las “políticas del cuerpo”, las feministas han defendido una visión del “cuerpo humano como una entidad inscripta políticamente, su fisiología y su morfología [están] moldeadas por las historias y prácticas de contención y control” (Bordo, 2003, p. 21).¹ Así, se impuso la necesidad de repensar las representaciones icónicas del cuerpo para ver de qué modo contribuían a la formación de conceptos fundamentales en la economía de los géneros, tales como la

¹ Todas las traducciones son nuestras.

belleza o el pudor. Como ha destacado Linda Nochlin, estas preguntas ya surgieron en su pionero seminario feminista en Vassar en 1970: “¿Por qué había tan pocos desnudos masculinos pintados por artistas mujeres y tantos desnudos femeninos pintados por hombres? ¿Qué decía eso acerca de las relaciones de poder entre los sexos, acerca de a quién se le permitía mirar a quién? ¿Y acerca de quién era convertido en objeto para el placer de quién?” (Nochlin, 1994, p. 135).

En este trabajo exploraremos un grupo de desnudos de mano femenina producidos en las décadas de 1920 y 1930, centrándonos en expositoras del Salón Nacional.² Las mujeres expusieron en este ámbito desde sus comienzos, apostando su posibilidad de reconocimiento a la visibilidad que podían obtener allí. El período analizado en este trabajo corresponde a dos hitos de la participación femenina: en 1924 Raquel Forner obtenía un Tercer Premio, mientras que en 1939 Ana Weiss de Rossi conseguía el Gran Premio Adquisición. Así, estos años delimitan un período de creciente atención hacia las mujeres artistas.

El desarrollo de este artículo está ligado al pensamiento feminista y a su interrogación en torno a la historia del arte. La reflexión sobre el desnudo ha ocupado un sitio privilegiado en los debates artísticos desde el Renacimiento en adelante. En el siglo XX el aporte de Kenneth Clark a esta discusión es insoslayable. El autor consideraba que en “la época más grande de la pintura, el desnudo inspiró las obras más excelsas; y cuando dejó de ser tema obligado, siguió conservando su categoría como ejercicio académico y demostración de maestría” (Clark, 2002, p. 17). Además, realizó una célebre distinción entre el desnudo corporal y el desnudo artístico. El término inglés *nude* designa “el cuerpo equilibrado, feliz o lleno de confianza: el cuerpo re-formado”. La palabra *naked* alude a la desnudez, a cuando “nos encontramos desvestidos, despojados de nuestras ropas; por lo que dicha expresión entraña en cierta medida el embarazo que experimentamos la mayoría de nosotros en dicha situación”. Asimismo, Clark afirmaba que el desnudo, como forma artística, se vincula con procesos de perfeccionamiento de lo real. En cambio, la crítica feminista buscó exponer las relaciones sociales puestas de manifiesto por las representaciones del cuerpo y sus convenciones (Nochlin, 1972, p. 9).

² Inaugurado en 1911, el Salón fue un “fuerte regulador de la producción artística, que marcó, en sus diferentes etapas, las tendencias deseables, conducentes a delimitar un arte oficial” (Penhos y Wechsler, 1999, p. 7).

Las historiadoras feministas del arte se han ocupado también de las intervenciones femeninas en el desnudo. La propuesta en este trabajo es considerar, desde la perspectiva ofrecida por los enfoques feministas, la producción y recepción de un grupo de desnudos ejecutados por mujeres artistas en el contexto histórico inestable de las décadas de 1920 y 1930 en la Argentina. Estas décadas fueron un período de avances y retrocesos para las mujeres argentinas, pues los roles femeninos atravesaron cambios significativos. Examinaremos un corpus de obras de un grupo pequeño de artistas renovadoras donde es posible advertir una experimentación radical con la representación del cuerpo femenino y con los límites de la mirada femenina. Nos proponemos examinar la relación entre la figuración renovada de estas décadas y la representación del desnudo, es decir, trazar el vínculo entre estilo y género. Si bien no es conveniente desconocer la participación en este campo de muchas artistas de corte más tradicional, en esta instancia nos interesa la cuestión estilística por los vínculos problemáticos que han existido (histórica e historiográficamente) entre renovación formal y mujeres artistas.

Con frecuencia, la literatura feminista sobre el desnudo ha buscado la especificidad de la llamada “mirada femenina”: una forma de ver el desnudo que escape a la objetualización sexual propuesta por Mulvey en su clásico estudio de 1975.³ El estudio de Betterton sobre la obra de la artista Suzanne Valadon examina un camino alternativo de aproximación a los desnudos ejecutados por mujeres. Dicho espacio crítico busca evitar la reificación de una mirada femenina inmutable. Propone, en cambio, un trabajo doble consistente en indagar en las formas de representación más difundidas en el contexto de trabajo de las artistas y, luego, en examinar qué experiencias o qué motivos podrían explicar las divergencias a estos modelos presentes en la obra de ciertas artistas (Betterton, 1987, pp. 217-234).

Es precisamente este camino el que aspiramos a seguir. En efecto, no creemos que tenga sentido hablar del desnudo hecho por mujeres artistas como una categoría natural y actuando por fuera del universo existente de representaciones, sino que insistiremos en

³ Desde su publicación en 1975, el influyente ensayo de Laura Mulvey (1975) se convirtió en un referente obligado en la investigación sobre la mirada y la imagen femenina. La autora desafiaba la noción de un espectador universal. Sin embargo, colocaba a las mujeres en posiciones incómodas: como masoquistas (identificadas plenamente con la representación), identificándose con el voyeur masculino, o en un travestismo psíquico oscilante entre posiciones convencionalmente “femeninas” o “masculinas” (Tickner, 1988, p. 113).

contraponer sus producciones con las de los varones y en aplicar críticamente los conceptos provistos por las teorías feministas. Sostenemos, siguiendo a Nochlin, que “en cada momento, las mujeres artistas y escritoras parecen estar más cerca a otros artistas y escritores de su mismo período y posición que entre sí” (Nochlin, 1988, p. 149). Sin embargo, no desconocemos que las diferencias socialmente construidas entre varones y mujeres pueden “a veces dejar sus marcas” en las obras, según la ambigua expresión de Garrard haciendo referencia a la “sensibilidad femenina”, expresada en la obra de Artemisia Gentileschi (Garrard, 1982, p. 161). Quisiéramos sugerir que las mujeres artistas han optado por determinadas soluciones dentro del género del desnudo y que también han generado nuevas tipologías. Esta hipótesis no supone que las mujeres pintan de un modo determinado por ser mujeres, sino que considera que trabajan dentro de lenguajes constituidos a los que a veces modifican desde su posicionamiento diferencial.

Si bien existe una multiplicidad de libros, catálogos y artículos que versan sobre el arte argentino de este período, hay muy pocos ejemplos que desafíen los modos tradicionales de narrar la historia del arte a través de la categoría de género.⁴ En efecto, aun los trabajos que versan sobre mujeres artistas dan cuenta frecuentemente de la repetición de estereotipos en torno a la creatividad femenina. El caso de Raquel Forner, auténtica artista heroica desde los escritos del influyente Julio E. Payró en adelante, alude a la visión empobrecedora que las historias del arte han forjado sobre este momento. Como sucede con Lola Mora para el momento finisecular, Forner ha sido presentada como la excepción positiva en el panorama de las décadas de 1920 y 1930, es decir, como una notable figura aislada cuya actividad es estratégicamente utilizada dentro del discurso disciplinar. Su inclusión en las historias del arte sirve para sancionar la mediocridad general de la cultura artística femenina contemporánea, comprendiendo a las mujeres como actrices secundarias frente a los “grandes maestros”. Así, en este recorrido presentaremos obras de artistas desconocidas, en un intento por desarmar la persistente “ocultación de la historia de las artistas mujeres” (Bonnet, 2006, p. 14).

⁴ Existen, no obstante, claros indicios de un cambio de dirección en la historia del arte local, desde nuevas miradas sobre el período finisecular (Herrera, 2015) hasta enfoques radicalmente renovadores sobre el arte contemporáneo (Giunta, 2018).

Antes de adentrarnos en el análisis de los desnudos y de su inserción en el contexto cultural, resulta relevante mencionar las características que asumió la renovación artística en la escena local. Como ha sido señalado en los estudios pioneros de Wechsler, “el impacto de la modernidad artística en Buenos Aires generó un movimiento de características propias” (1999, p. 274). El “tono moderado y matizado” de la renovación plástica argentina contrasta con el acento beligerante y enérgico de los movimientos europeos (Wechsler, 1999, p. 276).

Mujeres nuevas y desnudos viejos en el horizonte cultural argentino

En 1939 José Antonio Ibárcena publicó en Buenos Aires *Ilusión Argentina. Una mujer varonil*. En el prólogo, el autor declaraba que la obra era de “tendencia feminista” y que estaba inspirada por las discusiones llevadas a cabo en el congreso del PEN Club celebrado en Buenos Aires tres años antes. El escritor afirmaba que su propósito era “presentar al sexo femenino una mujer de carácter varonil y moderna, desprovista de todas las ideas y hábitos de esclavitud que caracterizan a las mujeres de tipo antiguo” (Ibárcena, 1939, pp. 3-4).⁵ La protagonista de la obra es la joven Ilusión Argentina: bella, inteligente y rebelde. Estas cualidades son precisamente las que le impiden formar una pareja. La novela acompaña a Ilusión en la peripecia de conquistar a Ideal Celeste. Luego de finalmente declararle su amor, Ideal desea ir al dormitorio de Ilusión para admirar unos paisajes, pero allí descubre otro tipo de imágenes, más perturbadoras. En un pasaje que conviene citar *in extenso*, Ideal se halla frente a tres grupos de cuadros, realizados por la propia Ilusión:

El primer grupo de cuadros estaba compuesto de caras de mujeres lindísimas, y en cuyo centro se destacaba un cuadro más grande con la imagen de una mujer igualmente lindísima.

La contemplación de todas aquellas caras encantadoras prodújole una sensación de placer inefable; quedose un momento paralizado, contemplándolas. Y como

⁵ Hemos actualizado la ortografía en todas las fuentes.

nunca había visto una forma de arreglo de cuadros pequeños como esa, se sintió acuciado por el deseo de saber quién había hecho el arreglo.

—¿Quién hizo esta forma de arreglo tan original?

—Yo. Pensé que debía haber una forma nueva de arreglo de cuadros que llamara la atención y se me ocurrió hacer este círculo; y después hice las otras formas que están allá, diferentes —explicó señalado nuevamente las demás figuras [...]

El segundo grupo de cuadros lo formaban una estrella. Estos, al contrario de los primeros, se componían de caras de hombres lindos. A él no le interesó mirar este grupo de caras.

Pasó a observar el tercer grupo de cuadros.

Este otro grupo de cuadros tenía la forma de un herraje, y se componía de imágenes iluminadas de mujeres desnudas, de formas esculturales perfectas y encantadoras. En el centro de este herraje se hallaba otro marquito en forma de herraje, y en el que se destacaba la imagen de la propia Ilusión desnuda.

Él se sobresaltó al hallar la imagen de Ilusión desnuda exhibiendo sus formas esculturales, pero luego se repuso de su sobresalto y se puso a examinar las diferencias que había entre la belleza escultural de ellas y la de las demás mujeres. La de ella la halló incomparablemente mejor.

Después recordó el motivo de su sobresalto, y preguntó interesado en saber si otras personas habían sufrido la misma impresión.

—¿Y la gente al ver estos cuadros no te ha dicho nada?

—Cómo no: la gente inteligente y culta que ha estado a visitarme me ha dicho que está bien.

—Las mujeres, por ejemplo, ¿qué te han dicho?

—¡Ah! ¿Ellas? Han agachado la cabeza al haber visto que eran mujeres desnudas, pero las han seguido mirando por un costado del ojo; de mismo modo con que tú acabas de mirar las caras de los hombres lindos (Ibárcena, pp. 283-284).

Vale la pena detenerse en este pasaje de una novela absolutamente olvidada porque parece resumir muchas de las complejidades que se ponen en juego al estudiar la

producción artística femenina en la Argentina de este período y, en particular, los desnudos creados por las mujeres artistas.

En primer lugar, llama la atención el hecho de que la joven Ilusión trate sin prejuicios el espinoso tema del desnudo, con una naturalidad que sólo puede explicarse por el hecho de ser una “mujer nueva”. Al respecto, Nochlin (2012, p. vii) ha señalado que la definición taxativa en torno a qué debe entenderse por “mujer nueva” es difícil y que, en cambio, es relativamente fácil encontrar ejemplos de su imagen por doquier. Estas representaciones disímiles comparten un rechazo profundo a los roles femeninos tradicionales. En Buenos Aires, fueron muchas las imágenes y palabras que tematizaron las transformaciones a los papeles asignados a las mujeres durante la primera mitad del siglo, desde posturas críticas, tolerantes u optimistas. Este grupo de mujeres compartía un deseo de ocupar posiciones crecientemente importantes en ámbitos diversos.

Ilusión Argentina asume el desafío de esta nueva identidad social. Su distanciamiento de los ideales de decoro y castidad femenina le permite tener una mirada renovada y libre sobre el cuerpo. Es precisamente por ser una mujer nueva que Ilusión puede exhibir su bello cuerpo a la vista de cuantos visiten su casa. Lejos de la idea tradicional que asociaba a las modelos con el pecado y una vida disoluta, Ilusión es definitivamente una mujer inteligente y con un elevado sentido moral. Un aspecto de la nueva feminidad se filtra en este punto: la cultura física femenina como camino al mejoramiento social. Es el cuerpo sano el que vehiculiza ideas de renovación nacional. Además, aunque el texto no lo explicita, es posible pensar a Ilusión como artista, como dueña y constructora de la mirada sobre su cuerpo (bello, sexual y saludable).

Los estudios referidos al desnudo en estas décadas son escasos en el contexto argentino.⁶ Sin embargo, el desnudo fue un tema común, casi omnipresente, entre los varones expositores en los Salones Nacionales del período. Aunque no fue el tema más popular, cada muestra contó con un puñado de obras que capturaron el interés de

⁶ Entre ellos se destaca el de Adriana Armando (2009), quien ha propuesto dos ejes de análisis que comprenden desnudos producidos por artistas varones en la ciudad de Rosario desde 1920. Por un lado, un conjunto de obras que hacen hincapié en los vínculos afectivos: musas, modelos y compañeras sentimentales. Por otro lado, escenas evocativas: interiores con figuras, estudios y figuras mitologizadas. En este texto ofrecemos otro posible ordenamiento para los artistas expositores en Salones Nacionales, cuidándonos de no alimentar la mitología del artista varón mediante la utilización de conceptos como “musa”.

jurados y críticos por igual. En efecto, más de diez desnudos ejecutados por hombres resultaron ganadores de alguna de las cuatro grandes recompensas otorgadas en cada evento, en el período considerado. Si bien es difícil categorizar la multiplicidad de soluciones adoptadas por los artistas, es posible advertir ciertas líneas de trabajo principales.

En primer lugar, el desnudo fue para algunos artistas soporte de fantasías nativistas; un campo donde se destaca la *Chola desnuda* de Alfredo Guido (1924). Otro grupo de desnudos testimonia la persistencia de motivos mitológicos o de escenas que vehiculizan alguna narrativa tradicional dentro de la historia del arte, como la *Galatea*, de Federico Fábregas Pujadas, o la *Susana*, de Ivan Vasileff.⁷ No eran pocas las voces críticas que clamaban la vigencia de este tipo de obras. Otro imaginario sumamente transitado fue el de las modelos en el taller del artista. No se trata de desnudos independientes, sino de escenas ancladas en persistentes mitos en torno a las ideas de creatividad, masculinidad y pasividad femenina. Varias obras de Alejandro Christophersen volvían sobre este tema, entre ellas *El modelo*, presentado en 1924 (fig. 1).

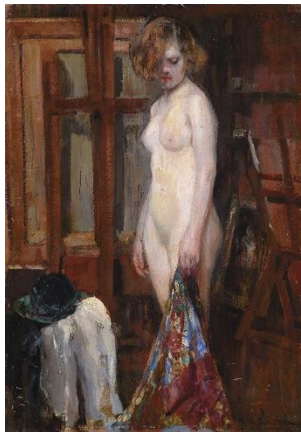


Figura 1. Alejandro Christophersen, *El modelo*, óleo sobre tela, 56 x 32 cm, colección particular. Expuesta en Salón Nacional de 1924.

La característica central de este tipo de obras, la confluencia de desnudo femenino y espacio profesional masculino, apuntala el carácter sexuado de la práctica artística. La figura femenina, a pesar de su belleza y blancura perfectas, mira modestamente hacia

⁷ Ivan Vasileff, *Susana*, ubicación actual desconocida. Expuesta en el Salón Nacional de 1938.

abajo. Con su ropa de calle a un lado, la joven toma un paño de colores, con el que el artista la hará posar.

Ninguna de estas tres variantes fue sostenidamente trabajada por las mujeres, aun por las plásticamente más conservadoras, sino que todas ellas se inclinaron por el desnudo independiente. En efecto, un desnudo moderno, autónomo y anclado en las figuraciones de nuevo cuño dominó crecientemente los Salones desde 1926 (Wechsler, 1999, p. 299). Así, se difundió un tipo de desnudo altamente formulaico: modelos cabizbajas en estudios cuidadosos de color y forma. El erotismo de estas obras era variable. Algunos artistas trabajaron sobre físicos alejados del cuerpo “re-formado” del que hablaría Clark. De la mano de artistas como Horacio Butler y Héctor Basaldúa, representantes del llamado “Grupo de París”, el Salón se abrió a un grupo de cuerpos crecientemente desviados de la normativa de belleza convencional. En este sentido, el *Desnudo* que Horacio Butler expuso en el Salón de 1925 (fig. 2) recibió lecturas adversas por gran parte de la prensa.



Figura 2. Horacio Butler, *Desnudo*, ubicación actual desconocida. Expuesta en el Salón Nacional de 1925.

Por ejemplo, Juan José Soiza Reilly (1925, p. 76) comentó:

Se trata de un desnudo. Es una mujer que ha hecho bien en ponerse de espaldas. Debe tener nietos... En una mano esgrime un enorme hueso de caballo fósil. Observando mejor, el hueso no parece hueso. Es un sabroso pan rondín. O un antejo como el que Brown esgrime en la Avenida Alem...

—No, señor —me dicen—. No es hueso, ni antejo, ni pan. Es la otra pierna.

Butler permanecería en este camino y en 1927 exhibiría otro *Desnudo* (fig. 3). Pilar de Lusarreta (1927, p. 68) arremetía: “Los desnudos sobre todo, brutales, ejecutados en masas de luz y sombra que les otorgan relieve, dan no sé qué penosa impresión. Con esto nada de literatura, ni de anécdota, ni de composición. Asuntos simples; cuadros pintados por la única razón de pintar”.



Figura 3. Horacio Butler, *Desnudo*, ubicación actual desconocida. Expuesta en el Salón Nacional de 1927.

Por su parte, Alfredo Chiabra Acosta (1927, p. 10) elogiaba la misma obra con un lenguaje de tono vanguardista: “el *Desnudo*, concebido en formas amplias, ha sido exaltado en una épica materialización plástica”. Pero el discurso heroico y aséptico de la “plástica pura” (aquel basado en la idea cézanniana de que todo lo real está modelado en esferas, cilindros y conos) ocultaba asimétricas relaciones de género, claramente visibles en la obra de buena parte de los artistas renovadores que recurrían a la deshumanización de las modelos femeninas y, a menudo, a formas de representación ya sancionadas por la tradición. De este modo, se hace posible discutir la noción “moderna” de los cuerpos como objetos plásticos que pueden ser representados neutralmente o desapasionadamente (en suma, no socialmente) del mismo modo que una manzana o un florero. Esta visión encuentra su perfecta realización en obras donde las modelos aparecen como objetos sin vida, con estrategias representativas específicamente adaptadas al fin de deshumanizarlas (de espaldas, dormidas, con miradas vacías, de aspecto indolente, con cuerpos dóciles, para emplear la terminología

foucaultiana). Alberto Prebisch (1927, sin paginar), a cargo de la crítica de arte en *Martín Fierro*, señalaba con respecto a la ya mencionada obra de Butler expuesta en 1925:

En su “Desnudo”, volvemos a encontrar las mismas bellas cualidades plásticas que señalamos entonces. Es decir, la potencia expresiva, el afán estrictamente pictórico de someter la forma humana a las leyes autónomas del cuadro. Butler revela en su obra una preocupación esencial de la época: la tendencia a lo monumental. En sus cuadros, se aparta de esa pequeñez descriptiva y femenina que gusta a tantos, para darnos, con una técnica amplia, la imagen de todo un organismo cerrado, íntegro, independiente de cualquier externa contingencia anecdótica. Fuerte y masculino, el arte de Butler se encuentra libre de ese preciosismo andrógino que convierte la pintura en un adorno de “boudoir” elegantes.

Así, el estilo moderno que “sometía” las formas a un ordenamiento rígido era opuesto a una sensibilidad “femenina” que describiría más minuciosamente las formas. Un artista como Ernesto M. Scotti ejemplifica las tensiones entre este discurso desapasionado y una mirada construida jerárquicamente desde el poder masculino. En 1928 envió al Salón un *Desnudo* (fig. 4).

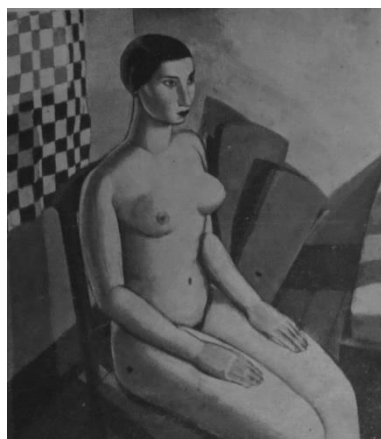


Figura 4. Ernesto M. Scotti, *Desnudo*, ubicación actual desconocida. Expuesta en el Salón Nacional de 1928.

En él, la figura femenina, trabajada como una serie de volúmenes geométricos puros, mira fijamente hacia la nada. La joven representada es claramente una figura contemporánea, con su corte de cabello *à la garçonne*, frecuentemente señalado como

algo risible en el período por la prensa más conservadora. Aunque extrema por su reducción de lo humano a un objeto absolutamente pasivo y abierto a la mirada escrutadora del artista (como un zapallo o un plato), esta obra de Scotti da cuenta de una tendencia dentro de los artistas renovadores: el ejercicio plástico vehiculizado por un cuerpo femenino inerme, inerte y frío. En 1929, cuando el artista presentó un conjunto de desnudos en el Salón, desde las páginas de *La Nación* (Sin autor, 1929, sin paginar) se cuestionó su estilo: “Ernesto M. Scotti ha trocado el modelo vivo en maniqués leñosos. ¿Consiste en ello su idea de la modernidad?”. En realidad, lejos de ser una opción individual, este tratamiento del cuerpo femenino fue un rasgo común a muchos artistas del período. En otras obras, el artista echó mano de una tradición iconográfica de larga data, aunque renovada y purificada por el austero título. En su *Composición*, presentada en 1935 (fig. 5), lo que Scotti pone en escena es una típica pintura de la modelo en el taller, no muy diferente a la del “conservador” Alejandro Christophersen.



Figura 5. Ernesto M. Scotti, *Composición*, ubicación actual desconocida. Expuesta en el Salón Nacional de 1935.

Son muchos los artistas cuyos estudios están anclados en las mitologías del artista, atravesadas por la clase y el género, en aquello que Bonnet (2006, p. 47) denominó “ruptura formal – continuidad simbólica”. En la obra de Scotti, la figura del artista, aunque parcialmente oculta por su caballete y por la figura femenina, domina la escena inequívocamente: desde arriba y el centro la mirada del artista cubre el espacio representado. La modelo, nuevamente, tiene más aspecto de cosa que de humano. Sus formas rotundas, casi marmóreas, están plenamente ofrecidas a la mirada de los espectadores, tornando a primera vista un poco ridícula la propia ubicación del artista.

En realidad, es posible sostener que la obra representa con cierta distancia analítica la perspectiva posesiva del artista sobre su modelo.

Las obras de los artistas renovadores no eran eróticas en un sentido tan abierto y convencional, como sí lo habían sido y eran las de los artistas más conservadores, pero permanecían ancladas en el discurso visual de la pasividad femenina y el dominio visual absoluto de la mirada masculina. Son representaciones distantes y fríamente analíticas de la corporalidad de lo representado. Como señalan Bostrom y Malik (1999, p. 44), “la distancia estética es el dispositivo utilizado para convencernos de que los cuerpos despojados de vestimenta usados en las aulas no son sexuales, sociales o políticos; están exentos de la conducta humana común”.

La tendencia contemporánea a la deshumanización visible en estos ejemplos fue advertida por críticos y escritores. En tal sentido, Antonio Rubén Ferrari (1933, p. 11) publicó en 1933, en la revista semanal *El Hogar*, un cuento capaz de iluminar la recepción de estas obras. Tito Cáceres, el protagonista, es un joven pintor cuyas obras presentan un tipo femenino muy definido: “mujeres frías, sin alma”. Es la llamada “féminofobia” la que guía su modo de acercamiento a la representación de las mujeres. El pintor defendía su arte, apoyándose en la perturbadora idea de que las mujeres no tienen alma: “Si el alma es una e indivisa, la mujer carece de ella, ya que el Génesis no dice que Dios formó a Eva del cuerpo y alma de Adán, sino de una costilla de éste...”. El autor parece hacerse eco de la homogeneidad de una clase de imágenes femeninas e instala la idea de una asociación entre forma de representación y valoración de las mujeres.

Estas figuras frías, monumentales y a menudo hieráticas no fueron las únicas del panorama artístico argentino. Existen, por supuesto, algunos casos que presentan problemáticas diferentes. Por ejemplo, Lorena Mouguelar (2003, p. 101) ha analizado las derivas del desnudo en la producción plástica del rosarino Julio Vanzo (1901-1984), identificando en el motivo de la mujer pasiva una diversidad de sentidos. En *El descanso de las máquinas de circo*, un óleo de grandes dimensiones rechazado en un salón local por obsceno, presenta cuatro figuras femeninas en reposo. Destacando su vínculo con los *manichini* de la pintura metafísica italiana, la autora plantea que las figuras “son presentadas como máquinas, como seres indefensos a los que les ha sido

negada incluso su condición de humanidad” y acertadamente lee en esta obra una referencia al mundo prostibulario. Sin embargo, la utilización del tema de la mujer deshumanizada en este período rara vez adquiere el matiz crítico señalado por Mouguelar en la obra de Julio Vanzo. Por otro lado, estas mujeres-muñeca de estos años se diferencian también de las melancólicas figuras que Wechsler (2006, pp. 17-33) ha identificado en la década de 1930, que a menudo sugieren una vida interior profunda.

Mujeres, modernidad y desnudez

Las mujeres artistas de estas décadas tematizaron la representación femenina a través de retratos, cuadros con figuras y desnudos. En este territorio muchas artistas contribuyeron a la formulación visual de la nueva mujer. Dentro de esta vasta producción femenina nos enfocaremos en el desnudo. Si bien este género había sido raro en las décadas anteriores —recordemos, a modo de ejemplo, que en las exposiciones del Ateneo apenas Sofía Posadas y Graham Allardice de Witt habían elegido este camino—, sería errado creer que fueron pocas las artistas que incursionaron en la representación del desnudo femenino en estos años. En primer lugar, hay que considerar que la tradición artística femenina tenía ya varias décadas de desarrollo, que las historias tradicionales del arte tendieron a obliterar. Además, la academia de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes (nacionalizada en 1905) las incorporó desde los primeros años de la década de 1890. La formación recibida en este ámbito incluía los estudios del cuerpo humano, cimentando así las posibilidades de las mujeres en la exploración de este tema.

Para las artistas, el compromiso con este tema significaba ingresar en un espacio de profunda tradición y valoración en el arte. En tal sentido, de las aproximadamente doscientas pintoras y grabadoras expositoras en el Salón, casi un 20% presentó al menos un desnudo en este período.⁸ Casi la mitad de ellas estuvieron profundamente comprometidas con el Salón, exponiendo entre cinco y quince veces en estos años. Las otras artistas que exhibieron desnudos en el Salón tuvieron una participación ocasional,

⁸ No obstante, es posible que el porcentaje sea levemente mayor, dado que éste se basa en los catálogos oficiales del Salón, que no siempre reproducían todas las obras presentadas.

limitada a menos de cuatro envíos. Posiblemente el desnudo señalaba para todas ellas un auténtico *tour de force* y demostraba una formación cuidada, más allá del grado de dedicación al arte que tuvieran o al que aspiraran. La práctica del desnudo por parte de las mujeres implicaba visitar un territorio que había sido construido como significativo de la creatividad masculina. Como ha señalado Betterton (1987, p. 204), “cuando las mujeres representan el cuerpo femenino desafían supuestos fundamentales acerca de la naturaleza genérica de la creatividad”.

Las dos décadas que abarca este estudio estuvieron marcadas por las tensiones sociales derivadas de los nuevos lugares abiertos a las mujeres, uno de cuyos hitos estuvo representado por las leyes que sancionaban la igualdad civil de la mujer (1926). Estos cambios en el estatuto legal de las mujeres se desarrollaron junto a otros en el ámbito de las instituciones culturales. Por ejemplo, en 1931 una mujer ingresaba por primera vez al jurado del Premio Municipal de Literatura. Un articulista de *La Nación* (Sin autor, 1931, sin paginar) señalaba:

Es ésta la primera vez que entre nosotros una mujer entra a formar parte de un tribunal de esa naturaleza, y el hecho comporta, por lo tanto, una novedad auspiciosa y un nuevo síntoma de la extensión que nuestra época tiene a otorgar a las actividades femeninas. Mientras, por una parte, justas y oportunas reformas jurídicas han conferido a la mujer, sin restricciones, el goce de sus derechos civiles, equiparándola al hombre en cuanto a la disposición de sus bienes; por la otra, es ella misma la que en libre competencia conquista cada día nuevos dominios para el desarrollo de su personalidad, acreditando aptitudes antes desconocidas o negadas en virtud de un criterio rutinario.

En efecto, nuevos lugares culturales se abrieron a las mujeres en la Argentina. En este sentido, las mujeres actuaron de manera sostenida en el Salón, así como en otros espacios de exhibición. Como había sucedido a fines del siglo XIX, algunos críticos celebraron esta participación, apelando a la identificación de la práctica artística femenina con el progreso:

Y merece señalarse, como un síntoma auspicioso de cultura, la contribución de primer orden de las pintoras, que alternan sin desmedro, en este certamen, con los

mejores artistas. Así, la mujer argentina, como en Francia y en Estados Unidos, coopera con su gracia y ejemplo, a la superación de nuestro ambiente espiritual (Luján, 1927, sin paginar).

No todas las expositoras demostraron el mismo compromiso, siendo muchas las que se presentaron de modo episódico. Sin embargo, esto no afectó su involucramiento con el desnudo, seguramente percibido como un género de acceso pleno a una identidad de artista moderna. Junto a esta presencia del desnudo en las trayectorias de artistas con diverso grado de compromiso y visibilidad, el género fue abordado por mujeres con diferentes orientaciones estéticas, entre las que se destaca la participación de un grupo de artistas renovadoras que apostaban sus posibilidades de visibilidad al espacio del Salón.

Fue en el seno de estas tendencias modernizadoras donde encontramos otra mirada: la de un cuerpo femenino abiertamente físico y sumamente sexual, aunque no necesariamente activo. No nos referimos en este punto a los escasos desnudos de Raquel Forner, que en términos generales fueron resueltos en la misma tendencia que los de sus contemporáneos varones.



Figura 6. Raquel Forner, *Desnudo*, ubicación actual desconocida. Expuesta en el Salón Nacional de 1927.

En este sentido, su *Desnudo* mostraba una mujer moderna, cabizbaja e incómoda (fig. 6). Junto a esta línea, un pequeño grupo de desnudos producidos y expuestos por mujeres tensó las propuestas de frío distanciamiento de las nuevas figuraciones.

Nuestro conocimiento de la mayor parte de estas artistas es débil, ya que en muy pocos casos contamos con información clara o con datos sobre sus vínculos con otras artistas. La asistencia, de varias de las artistas interesadas en reformular y reapropiarse del desnudo, a la Escuela Superior de Bellas Artes “Ernesto de la Cárcova” aparece como un hecho relevante. Mientras que en las escuelas preparatorias de arte las clases seguían estando segregadas, la Escuela Superior se abría a la coeducación desde su creación. Por otro lado, la sociabilidad de la vida en la Escuela unió a varones y mujeres en una sucesión de fiestas y reuniones informales que cimentaban la apariencia de igualdad, aunque la ausencia de mujeres en el cuerpo docente marcara una distancia entre varones y mujeres.

En este punto, conviene recordar que una mayor libertad sexual caracterizó al ideal de la nueva mujer. Como Ilusión en la novela, algunas artistas subvirtieron las expectativas de decoro y experimentaron con imágenes fuertemente sexualizadas. En algunos casos, estas imágenes apelan a una clara objetualización del cuerpo femenino. De este modo, estas imágenes defraudan a aquellos espectadores que buscan una ética diferente en las imágenes producidas por mujeres.⁹ Lejos de estas consideraciones esencialistas, creemos que en las décadas de 1920 y 1930 algunas mujeres tematizaron el placer escopofílico en obras que se distancian del ideal fríamente clasicista de gran parte de la pintura renovadora (Huici, 1999, p. 23). Examinaremos algunos desnudos de mujeres artistas que, aunque anclados en las formas de figuración renovadas de estos años, se alejan de la norma desapasionada de los artistas y proponen una imagen moderna e inesperada, donde la observación del cuerpo femenino se carga de sentido erótico y trasunta una corporalidad que quiebra las expectativas de representación imperantes.

Entre las artistas de escasa participación en el Salón se halla Elsa Klappenbach, quien expuso apenas tres veces.¹⁰ En 1931, tras haber presentado una *Naturaleza muerta* en el Salón previo y tras haber logrado ingresar a la Escuela Superior de Bellas Artes, mostró dos desnudos (figs. 7 y 8).

⁹ Sobre la relación entre desnudo y ética véase Eaton (2012).

¹⁰ Elsa Klappenbach (circa 1907 - ?): pintora y docente argentina. Expuso en el Salón Nacional en 1930, 1931 y 1932. En 1930 obtuvo el Premio Sociedad Estímulo de Bellas Artes por su *Naturaleza muerta*. En 1931 fue admitida en la Escuela Superior de Bellas Artes en el curso de pintura. En 1937 expuso como parte de los Cursos de Cultura Católica.



Figura 7. Elsa Klappenbach, *Desnudo*, ubicación actual desconocida. Expuesta en el Salón Nacional de 1931.



Figura 8. Elsa Klappenbach, *Desnudo*, ubicación actual desconocida. Expuesta en el Salón Nacional de 1931.

Si por *Naturaleza muerta* Klappenbach había obtenido el premio estímulo otorgado por la Sociedad Estímulo de Bellas Artes, estos desnudos fueron ignorados por el jurado y aun por la crítica. Pilar de Lusarreta (1931, p. 44) los consideraba “apreciables como estudio, pero sin la personalidad indispensable en la obra individual”. El comentario resulta llamativo, pues las obras presentan algunas características que las alejan de la masa de desnudos presentados en el Salón: comparten un mismo tratamiento sintético de las formas y la visión desde arriba, como si la artista se inclinara sobre la modelo, una moderna joven de pelo corto y labios pintados. Se destaca el vello corporal en la segunda obra, un elemento que a menudo era vedado, tanto por los pintores conservadores como por los renovadores. La figura de la mujer reclinada, un género pictórico de larga data, aparece renovada por el peculiar ángulo de visión elegido y por la reducción del espacio, que vuelve enorme a la figura. Así, se configura una imagen que no transmite el repetido carácter distante de las nuevas figuraciones y que privilegia el placer visual frente a un desnudo fuertemente erótico.

En 1933 Catalina Mórtola de Bianchi presentaba en el Salón *Triunfadora*, un aguafuerte (fig. 9).¹¹ Sabemos bastante acerca de la formación de esta artista, cuya producción más conocida se vincula al paisaje, terreno donde la artista se mantuvo apegada a fórmulas conocidas, llegando a ser una referencia ineludible en la representación del paisaje urbano.



Figura 9. Catalina Mórtola de Bianchi, *Triunfadora*, aguafuerte, ubicación actual desconocida. Expuesta en el Salón Nacional de 1933.

Sin embargo, una parte de su producción de la década de 1930 cambió de orientación: trabajó figuras femeninas desnudas rotundas, en una línea de renovación de su lenguaje. Como otras obras no alineadas con su estilo y género tradicionales, *Triunfadora* no concitó la atención de la crítica o del jurado. Es una imagen fragmentaria de la espalda de una mujer, caracterizada nuevamente por la reducción de la distancia entre artista y modelo. Es un cuerpo robusto, cuyo dinamismo contrasta con la tradicional pasividad femenina, un tema que como hemos visto estaba lejos de agotarse para los artistas más renovadores. Otras obras de Mórtola de estos mismos años demuestran la continuidad de su búsqueda en torno a un nuevo tipo femenino (fig. 10). Se trata de obras que muestran cuerpos femeninos desplegados en el espacio.

¹¹ Catalina Mórtola de Bianchi (1889-1966): pintora, grabadora y docente argentina. Estudió en la Academia Nacional de Bellas Artes, y egresó en 1911 como profesora y en 1915 con una especialización en grabado, guiada por Pio Collivadino. Desde 1913 expuso regularmente en el Salón Nacional. Estuvo al frente de una academia, la Escuela Argentina de Arte.



Figura 10. Catalina Mórtoła de Bianchi, *Lucía*, aguafuerte, antes de 1933, ubicación actual desconocida.

Los cuerpos y el dinamismo que proponen las obras de Mórtoła guardan estrecha relación con los discursos sobre la mujer moderna que volvían de modo permanente sobre el deporte y sus beneficios. Entre muchas otras publicaciones, *Caras y Caretas* se refirió a esta cuestión en su número dedicado a las mujeres argentinas en 1926: “Despojada de los viejos prejuicios, la mujer moderna se ha lanzado con éxito brillante a la vida de los deportes. Las madres futuras preparan ya la humanidad del porvenir, sanas de espíritu y perfectas de cuerpo” (Sin autor, 1929, sin paginar). Las imágenes de bailarinas que realizaron las fotógrafas Annemarie Heinrich y Grete Stern en las décadas de 1930 y 1940 también dan cuenta de esta mirada atenta sobre un cuerpo femenino dinámico y fuerte (fig. 11), un ideal distanciado de la feminidad doméstica y abierto a la emancipación, aunque con frecuencia este discurso se deslizara hacia una nueva forma de control social del cuerpo femenino.



Figura 11. Grete Stern, fotografía. *Saber Vivir*, julio de 1944.

Aunque difundida por diversos grupos intelectuales, no sólo aquellos explícitamente comprometidos con alguna forma de feminismo, esta nueva corporalidad era también celebrada por las feministas como prueba de la evolución. La escritora feminista Alfonsina Storni (1892-1938) hacía, frecuentemente, referencia a los cambios ocurridos en tal sentido en las primeras décadas del siglo XX. En 1919 escribía: “La educación de la niñez se ajustaba, en general, a una rigurosa separación de sexos; el pudor de la niña mujer exigía también la limitación de sus juegos. Descuidado el desarrollo muscular, sólo se atendía la belleza del rostro, a la ingenuidad, a la pureza espiritual” (Storni, 2002a, p. 794).

El deleite feminista en un cuerpo fuerte se vinculaba con una cadena de asociaciones entre debilidad femenina y sumisión a los hombres, situando la posibilidad de quiebre del ideal doméstico en un nuevo tipo de cuerpo. Para Storni (2002b, p. 813), según escribió en 1919, la llamada galantería masculina de ceder el asiento en el tranvía debía ser desterrada: “las muchachas jóvenes, ágiles, fuertes” bien pueden soportar estar de pie y evitar caer en “tonterías que pertenecen a una educación artificial”.

Entre los múltiples desnudos premiados en estos años apenas dos correspondieron a obras ejecutadas por mujeres. Uno de ellos fue *Reposo*, segundo envío de Consuelo R. González al Salón (fig. 12).¹²



Figura 12. Consuelo R. González, *Reposo*, 1935, óleo sobre tela, 123 x 152 cm, Museo de Artes Plásticas “Eduardo Sívori”, Buenos Aires.

A diferencia de las obras analizadas, *Reposo* obtuvo el Tercer Premio Municipal de Pintura, una distinción que le valió el ingreso al patrimonio del museo de bellas artes local, y el Premio “Bolsa de Estudios” otorgado por el jurado del Salón. La obra

¹² Consuelo R. González (circa 1906 - ?): pintora argentina. En 1932 ingresó a la Escuela Superior de Bellas Artes, en el curso de pintura, de donde egresó en 1936. Expuso en el Salón Nacional en 1933 y 1936, año en que recibió el Premio Bolsa de Estudios y el Tercer Premio Municipal por *Reposo*.

muestra una joven de espaldas sobre una cama. Estamos frente a un cuerpo rotundo y fuerte. La posición de la figura, de espaldas a los espectadores y situada bajo la mirada de la artista, tiñe a la obra de un contenido erótico evidente, inusual en el contexto local. A la vez, la visión no frontal introduce una barrera entre los espectadores y ese cuerpo erotizado que no puede ser completamente apropiado. Pero, además, no hay un contenido narrativo evidente: no se trata de una modelo en el taller sino de un ejercicio plástico sensualizado. En esta oportunidad, el marcado erotismo de la obra no pasaría inadvertido. Attilio Rossi (1936, p. 134), uno de los críticos de arte de la célebre revista *Sur*, escribió:

Concluyendo, queremos sugerir a la crítica oficial que antes de instaurar con facilidad a los pintores de vanguardia procesos morales, como destructores de la moralidad y de la nobleza del arte, debería preocuparse de ciertos desnudos femeninos (pintados por mujeres) de grandes dimensiones, hasta en actitud obscena que no tienen nada que ver con la desnudez purificada por el espíritu de arte.

De este modo, Rossi defendía el credo modernista y atacaba la inserción crítica de las mujeres en el mismo. Se trata de un arte que podía pintar desnudos, pues habían sido purificados por una visión pretendidamente distante y objetiva, pero que al mismo tiempo era inaccesible a las mujeres por su propia complejidad. En efecto, no hay duda de que la obra de González cumplía con los requisitos modernos de “síntesis plástica, cubificación de la imagen, privilegio de lo plástico sobre el motivo representado” (Wechsler, 1999, p. 286). Sin embargo, Rossi colocaba en un primer lugar la pretendida obscenidad de la obra. La representación tan marcadamente carnal de una mujer dormida jugaba con la idea del *voyeur* de un modo inesperado para una artista y, además, ponía en jaque el canon frío de representación del desnudo femenino que se estaba instaurando. La mirada femenina sobre el propio cuerpo desbordaba el decoro previsto.

Si bien la mención que Attilio Rossi realizaba de los favores recibidos por parte de la crítica oficial sin duda hace referencia a los premios obtenidos por *Reposo*, en ese Salón

se presentó otra obra homónima, de similares características intranquilizadoras. Se trata de *Reposo*, de Elena Touzé (fig. 13).¹³



Figura 13. Elena Touzé, *Reposo*, ubicación actual desconocida. Expuesta en el Salón Nacional de 1936.

La figura se halla representada en un escorzo extremo que enfatiza la corporalidad de la joven, en un encuadre intimista pero no frontal. El aspecto erótico aparece subrayado por el abandono de la figura y por el ángulo de visión, no por el recurso narrativo del taller del artista.

Estas características modernas de síntesis, geometrización y preeminencia de lo plástico contribuían a la figura ideal del artista analítico: un artista racional y observador siempre impassible. Es precisamente de este *ethos* del que las mujeres estuvieron excluidas. En efecto, muchas voces críticas se levantaron contra la incursión femenina en estilos renovadores; no sólo la de Rossi. En ocasión de una muestra de alumnos de la Escuela Superior de Bellas Artes, Fernán Félix de Amador (1935, sin paginar) afirmaba que en la sección de pintura:

en que predomina y se impone la concurrencia femenina, resulta no obstante de un realismo sin atenuantes hasta cierto punto injustificable para lo que debe ser el temperamento de las expositoras. Pasa aquí como con nuestra literatura de mujer, donde, con el propósito de ponerse a tono con la libertad de la vida contemporánea, se la representa con una crudeza y vehemencia que ya es desmedido alarde.

¹³ Elena Touzé (circa 1909 - ?): pintora argentina. En 1932 ingresó a la Escuela Superior de Bellas Artes, en el curso de pintura, de donde egresó en 1937. Expuso en el Salón Nacional de 1933 a 1941, todos los años, con excepción de 1934.

En este sentido, conviene recordar el cuestionamiento que Bonnet (2006, p. 22) hiciera con respecto a la noción misma de vanguardia y su relación con las mujeres. En efecto, la escritora francesa ha sostenido que la idea de vanguardia constituye un “instrumento de ocultación de la producción artística de las mujeres”. Uniendo este concepto al supuesto conservadurismo natural de las mujeres, aquellas que han inscripto sus producciones en la modernidad son sancionadas simbólicamente y olvidadas por una historia del arte imbuida del desprecio a la creatividad femenina. Los filtros empobrecedores que han marcado el ingreso de las mujeres a las historias del arte demandan de ellas la adhesión a un “estilo femenino” irracional y natural, fruto inmediato de la supuesta diferencia esencial.

La literatura de estas décadas no parece tener demasiados puntos de contacto con las obras creadas por mujeres comprometidas con un nuevo ideal de representación femenina. Sin embargo, existen algunos pasajes de un relato breve de Alfonsina Storni que es posible relacionar con las obras analizadas. Se trata de “Cuca”, publicado en *La Nación* en 1926. Dicho texto ha sido frecuentemente analizado en el marco de la crítica a los modos femeninos dominantes que ocupó siempre a la autora. Delgado (1990, p. 180) considera que se refiere a “la incapacidad femenina de colocarse en un lugar de mayores exigencias”. Diz (2011, p. 278), por su parte, propone leer el cuento como una crítica a “los monstruos sexuales que produce el falogocentrismo”. En la historia, la narradora cuenta la relación que establece con Cuca, una mujer frívola cuya conversación se reduce a una “cháchara de viento ligero” (Storni, 2002c, p. 767). Pero la narradora, culta e inteligente, siente una atracción irresistible hacia Cuca, que en el giro fantástico del final del relato es una muñeca viva de porcelana. Las descripciones de su cuerpo están cargadas de fascinación y podrían incluso, como ha sostenido Diz (2011, p. 276), sugerir una atracción lésbica. Lo que nos interesa de esta lectura es el modo en que la narradora se permite analizar y hallar un claro placer en la descripción del cuerpo tan bello como perturbador de Cuca: “mis ojos chocaron por primera vez con la nuca de Cuca, una preciosa nuca” (Storni, 2002c, p. 767). Storni, como las artistas plásticas cuya obra hemos analizado, encuentra un modo de mirar el cuerpo de las mujeres que transgrede el decoro y la distancia esperados de ellas.

El cuerpo femenino como territorio abiertamente sexualizado fue un tema relativamente raro en la imaginería de los artistas varones de corte más renovador. Julio Orione

presentó en el Salón Nacional de 1934 una obra donde exploraba una representación fuertemente erótica del cuerpo femenino (fig. 14).



Figura 14. Julio Orione, *Sexo*, ubicación actual desconocida. Expuesta en el Salón Nacional de 1934.

A diferencia del cuerpo útil de artistas como Mórtola, que recurría también a la fragmentación, esta imagen no sugiere potencia o capacidad de acción alguna. La cabeza cercenada actúa como modo de reasegurar la absoluta corporalidad, sin asomo de subjetividad o agencia, del cuerpo femenino.

Coda: el desvío y la norma

En el discurso tradicional el carácter no problemático de la práctica del género del desnudo se asienta sobre la distancia estética entre modelo y artista. Las obras analizadas, ejecutadas por mujeres, exhiben un quiebre en esta esperable distancia: no se deserotiza las figuras, sino que se ahonda en el placer de mirar. Dicho goce se basa en una transgresión, pues históricamente a las mujeres se les ha negado el placer del cuerpo femenino. Estamos frente a una mirada que rompe con la pasividad asignada a las mujeres. Estas obras actúan como testimonio de las elecciones estéticas, pero también políticas de sus productoras, pues estas artistas emancipan su mirada y su relación con el cuerpo femenino.¹⁴ Aunque no conozcamos sus opiniones con respecto a

¹⁴ Aquí retomamos las hipótesis de Andrea Giunta (2018) y su noción de emancipación, articulada en torno al análisis de las artistas mujeres latinoamericanas desde la década de 1960.

los cambios en los roles sociales femeninos, su mirada apuntala su condición de nuevas mujeres, pues la política de estas imágenes difiere de aquellas presentes en otros artistas.

Se comprende la radicalidad de estas obras contrastándolas no sólo con las de los artistas varones, sino también con la mayor parte de las mujeres. En efecto, no fueron pocas las que adoptaron un estilo renovador caracterizado por la monumentalidad y la distancia. Stella Morra de Cárcano, quien asistía a los Cursos Libres de Arte Plástico establecidos por un grupo de artistas renovadores en 1932, expuso en 1936 *Baigneuses* (fig. 15).



Figura 15. Stella Morra de Cárcano, *Baigneuses*, ubicación actual desconocida.

Expuesta en el Salón Nacional de 1936.

Es un tranquilo grupo de bañistas: tema tradicional, pero trabajado con un lenguaje renovador. En rigor, como señaló Borzello (2012, p. 57) en referencia a las artistas de las primeras décadas del siglo XX, la mayor parte de las mujeres produjo el mismo tipo de obras que sus contemporáneos varones, pues el arte tiene reglas propias que suelen ser seguidas por todos sus practicantes.

Sugerimos la existencia no de una forma esencialmente femenina de lidiar con el desnudo, sino de una pequeña corriente subterránea de mujeres comprometidas con una renovación plástica que, además, experimentó con el desnudo: ese sitio tradicional de la autoridad masculina ya accesible a ellas. Es el rechazo al hieratismo y distancia esperables lo que las torna sorprendentes. Se trata de una toma de posición frente a un estilo crecientemente difundido en Buenos Aires, que además fue apuntalado por un discurso masculinizado. En su radical cuestionamiento a la noción de vanguardia, Bonnet (2006, p. 41) propone una lectura a contrapelo de las innovaciones formales y

aboga por una conciencia del maltrato representativo infligido a los cuerpos de las mujeres desde las vanguardias históricas: “Aunque los historiadores del arte aseguran que se trata de la emancipación de los artistas de vanguardia de los modelos de belleza ideal académica, uno se pregunta a pesar de todo si esta fragmentación no esconde una misoginia que no se atreve a decir su nombre”.

Frente a estos procesos de violencia simbólica, las mujeres muestran otro camino mediante un tipo físico nuevo: ha emergido una figura femenina fornida, atlética en muchos casos, con un cuerpo útil. En tal sentido, estas imágenes señalan la penetración de la imagen de la “mujer nueva” en la plástica argentina. Por supuesto, esta apertura no estuvo limitada a las figuraciones de desnudos, los cuales constituyen apenas una parte de la fascinación de la cultura visual por tipos femeninos activos y novedosos. Se torna posible pensar el “un otro lugar” desde el que estas mujeres miraron, desde una perspectiva no esencialista: un cuerpo emancipado y una mirada liberada. El cuerpo femenino, lugar de disputa de poder, es representado de un modo atento a la integridad anatómica y al erotismo. Pero hubo límites a esta renovación. Los cuerpos representados como modernos son blancos y urbanos. La liberación que sugieren es presentada como una prerrogativa de un grupo social determinado: mujeres urbanas y de clases acomodadas. El caso de Catalina Mórtola difiere en este aspecto central y muestra otras fracturas dentro de la reapropiación e imaginación del desnudo hechas por las mujeres.

Estos desnudos casi no obtuvieron premios y fueron ignorados por la crítica. Sus creadoras han permanecido absolutamente inexploradas. Ellas parecen haberse mantenido al margen de las muestras que los artistas modernos estaban organizando, poniendo de manifiesto la difícil inserción de las mujeres en los círculos renovadores. En última instancia, esta independencia es una de las razones que habilitó su exclusión de la historia del arte, pues ellas no podían ser conectadas a líneas maestras dentro de la historia general del arte local.

La interrogación feminista a la historia del arte permite, como señaló Tickner (1988, p. 98), “cuestionar la adecuación y orden de ciertas formas narrativas, abriéndolas a la lucha y el caos que buscan suprimir”. El análisis de estos desnudos desviados, ejecutados por mujeres artistas actuando en la órbita de la renovación plástica, permite

cuestionar no sólo la ausencia de mujeres artistas de las historias del arte, al justipreciar sus aportes artísticos, sino también apuntar a las continuidades entre artistas varones tradicionales y modernizadores, todos ellos atravesados por las mitologías del artista varón, dominando su objeto de análisis.

En el contexto argentino, donde los discursos canónicos se han constituido en torno a héroes viriles, la recuperación y el acercamiento crítico a las producciones femeninas cobran un insoslayable sentido desestabilizador, mostrando la libertad estética y el aporte poderoso de sus trabajos. Las perspectivas actuales de análisis brindan la oportunidad de revisar estas obras con ojos nuevos, pero sin perder la especificidad histórica en que se desarrollaron.

Fuentes

Amador, F. F. de (4 de enero de 1935). Pintura y escultura. Tercera exposición de fin de curso realizada por los alumnos de la Escuela Superior de Bellas Artes de la Nación, *La Prensa*, (recorte en *Escuela Superior Libro N° 1*, p. 13. Archivo Museo de Calcos y Escultura Comparada, Buenos Aires).

Chiabra Acosta, A. (1927). XVII Salón de Primavera, *La Campana de Palo*, septiembre-octubre, pp. 9-12.

Ferrari, A. R. (20 de octubre de 1933). Un enemigo de las mujeres, *El Hogar*, pp. 10, 11 y 85.

Prebisch, A. (10 de octubre de 1925). El XV Salón Nacional, *Martín Fierro*, sin paginar.

Luján, B. (1 de octubre de 1927). XVII Salón Nacional de Bellas Artes” *Caras y Caretas*, sin paginar.

Lusarreta, P. (30 de septiembre de 1927). El XVII Salón Nacional de Pintura y Escultura, *El Hogar*, p. 68.

Lusarreta, P. (25 de septiembre de 1931). La pintura en el Salón Anual, *El Hogar*, p. 44.

Rossi, A. (noviembre de 1936). XXVI Sal6n Anual de Artes Pl1sticas, *Sur*, pp. 127-137.

Sin autor (6 de julio de 1926). La mujer moderna, *Caras y Caretas*, sin paginar.

Sin autor (21 de septiembre de 1929). Hoy ser1 inaugurado en el Retiro el XIX Sal6n de Bellas Artes, *La Naci6n*, sin paginar.

Sin autor (17 de septiembre de 1931). Ampliaci6n de las actividades femeninas, *La Naci6n*, sin paginar.

Soiza Reilly, J. J. (2 de octubre de 1925). "Dec1amos ayer". En el Sal6n de Bellas Artes, *El Hogar*, p. 76.

Referencias bibliogr1ficas

Armando, A. (2009). *Figuras de mujeres, imaginarios masculinos. Pintores rosarinos de la primera mitad del siglo XX*. Rosario: Fundaci6n OSDE.

Betterton, R. (1987). How Do Women Look? The Female Nude in the Work of Suzanne Valadon. En R. Betterton (Ed.), *Looking On. Images of Femininity in the Visual Arts and Media* (pp. 217-234). London: Pandora Press

Betterton, R. (1987). New Images for Old: The Iconography of the Body. En R. Betterton (Ed.), *Looking On. Images of Femininity in the Visual Arts and Media* (pp. 203-208). London: Pandora Press.

Bonnet, M.-J. (2006). *Les femmes artistes dans les avant-gardes*. Paris: Odile Jacob.

Bordo, S. (2003). *Unbearable Weight. Feminism, Western Culture and the Body*. Berkeley: University of California Press.

Borzello, F. (2012). *The Naked Nude*. New York: Thames & Hudson.

Bostrom, L., y Malik, M. (1999). Re-Viewing the Nude. *Art Journal*, 58(1), 42-48.

- Clark, K. (2002). *El desnudo. Un estudio de la forma ideal*. Madrid: Alianza.
- Delgado, J. (1990). *Alfonsina Storni. Una biografía*. Buenos Aires: Planeta.
- Diz, T. (2012). *Imaginación falogocéntrica y feminista, diferencia sexual y escritura en Roberto Arlt, Alfonsina Storni, Enrique González Tuñón, Roberto Mariani, Nicolás Olivari, Salvadora Medina Onrubia y María Luisa Carnelli*. (Tesis de doctorado), Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, Buenos Aires.
- Eaton, A. W. (2012). What's Wrong with the (Female) Nude? A Feminist Perspective on Art and Pornography. En H. Maes y J. Levinson (Eds.), *Art and Pornography: Philosophical Essays*. Oxford: Oxford University Press. Disponible en <https://laurenralpert.files.wordpress.com/2015/04/eaton-whats-wrong-with-the-female-nude.pdf>
- Garrard, M. (1996). Artemisia and Susanna. En N. Broude y M. Garrard (Eds.), *Feminism and Art History. Questioning the Litany* (pp. 147-171). New York: Harper & Row.
- Giunta, A. (2018). *Feminismo y arte latinoamericano. Historias de artistas que emanciparon el cuerpo*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Herrera, M. J. (2015). *Escenas del 1900*. Buenos Aires: Museo de Arte de Tigre/Fundación OSDE.
- Huici, F. (1999). Fuera de orden. En F. Huici y E. de Diego, *Fuera de orden. Mujeres de la vanguardia española* (pp. 13-31) Madrid: Fundación Cultural Mapfre Vida.
- Ibárcena, J. A. (1939). *Ilusión Argentina. Una mujer varonil*. Buenos Aires: Edición "Perú".
- Mouguelar, L. (2003). Un episodio en el XI Salón de Rosario: el rechazo de *El descanso de las máquinas de circo*. *Avances del CESOR*, 4 (4), 99-114.

- Mulvey, L. (1975). Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen*, 16(3), 6-18. doi: <https://doi.org/10.1093/screen/16.3.6>
- Nochlin, L. (1972). Eroticism and Female Imagery in Nineteenth-Century Art. En T. Hess y L. Nochlin (Eds.), *Woman as Sex Object. Studies in Erotic Art, 1730 -1970* (9-15). New York: Art News Annual XXXVIII.
- Nochlin, L. (1988). Why Have There Been No Great Women Artists? (1971). En *Women, Art, and Power and Other Essays* (pp. 145-178). New York: Harper & Row.
- Nochlin, L. (1994). Starting from Scratch: The Beginnings of Feminist Art History. En N. Broude y M. Garrard (Eds.), *The Power of Feminist Art. Emergence, Impact and Triumph of the American Feminist Art Movement* (130-137). London: Thames & Hudson.
- Nochlin, L. (2012). Foreword: Representing the New Woman—Complexity and Contradiction”. En E. Otto y V. Rocco (Eds.), *The New Woman International. Representations in Photography and Film from the 1870s through the 1960s* (pp. VI-XI). Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- Penhos, M., y Wechsler, D. (1999). Introducción. Tras los pasos de la norma. En M. Penhos y D. Wechsler (Eds.), *Tras los pasos de la norma. Salones Nacionales de Bellas Artes (1911-1989)* (7-14). Buenos Aires: Ediciones del Jilguero.
- Storni, A. (2002a). El movimiento hacia la emancipación de la mujer en la República Argentina, en Delfina Muschietti (ed.), *Alfonsina Storni. Obras* (791-800). Buenos Aires: Losada.
- Storni, A. (2002b). Lo cortés, etcétera..., en Delfina Muschietti (ed.), *Alfonsina Storni. Obras* (813-814). Buenos Aires: Losada.
- Storni, A. (2002c). Cuca. En seis episodios, en Delfina Muschietti (ed.), *Alfonsina Storni. Obras* (767-773). Buenos Aires: Losada.

Tickner, L. (1988). Feminism, Art History, and Sexual Difference. *Genders*, 3, 92-128.
doi: 10.5555/gen.1988.3.92

Wechsler, D. (1999) Impacto y matices de una modernidad en los márgenes. Las artes plásticas entre 1920 y 1945. En J. E. Burucúa (Ed.), *Nueva historia argentina. Arte, sociedad y política* (269-314). Buenos Aires: Sudamericana.

Wechsler, D. (2006). Melancolía, presagio y perplejidad. Los años 30, entre los realismos y lo surreal. En D. Wechsler, *Territorios de diálogo. México, España, Argentina, 1930-1945, entre los realismos y lo surreal* (17-33). Buenos Aires: Fundación Mundo Nuevo.

Sobre la autora

Georgina G. Gluzman es doctora en historia y teoría de las artes por la Universidad de Buenos Aires. Es investigadora asistente del CONICET, con sede la Universidad Nacional de San Martín, y se desempeña como profesora de historia del arte argentino y de estudios de género en la Universidad de San Andrés. Ha sido becaria de la Getty Foundation y del Institut National d'Histoire de l'Art. Ha publicado, entre otros trabajos, "Different, Better, and Rebellious. Women Artists in Three Contemporary Art Exhibitions in Argentina", en Jenna C. Ashton, *Feminism and Museums: Intervention, Disruption and Change* (2018) y "La Chola desnuda de Alfredo Guido (1924): ficciones nacionales, ficciones femeninas", en *Nuevo Mundo. Mundos Nuevos* (2015). Es autora del libro *Trazos invisibles. Mujeres artistas en Buenos Aires (1890-1923)*. Buenos Aires: Biblos (2016).